

Studien zur Orgelmusik

Band 1

ZUR DEUTSCHEN ORGELMUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von
Hermann J. Busch und Michael Heinemann



DR. J. BUTZ · MUSIKVERLAG · ST. AUGUSTIN



INHALT

Vorwort	7
Johannes Heinrich <i>Orgelmusik und Orgelspiel im evangelischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts</i>	11
Hans Haselböck <i>»Die Andacht zu befördern« Zum Orgelspiel im katholischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts</i>	41
Hermann J. Busch <i>Zur Registrierungskunst der deutschen romantischen Orgelmusik</i>	55
Andreas Sieling <i>Der preußische Organistenmacher. August Wilhelm Bach</i>	63
Michael Heinemann <i>»Ganz eigentlich für meine Clara« Zur Orgelmusik von Johannes Brahms</i>	67
Reinhard Schäfertöns <i>Thüringer Orgel-Traditionen. Michael Gotthard Fischer</i>	71
Michael Heinemann <i>Symphonische Choräle. Zur Orgelmusik von Gustav Flügel</i>	79
Michael Heinemann <i>Der »praktische Organist«. Johann Georg Herzog</i>	85
Hermann J. Busch <i>Der »schlesische Bach«. Adolph Friedrich Hesse</i>	91
Michael Heinemann <i>Vom überwundenen Standpunkt. Zur Orgelmusik von Friedrich Kühmstedt</i>	95
Hermann J. Busch <i>Die Orgelwelt Franz Liszts und die Klanggestalt seiner Orgelmusik</i>	103
Michael Heinemann <i>Ein »Danziger« Musiker. Friedrich Wilhelm Markull</i>	119
Hermann J. Busch <i>»Es kommt ... auf richtige Wahl der Register sehr viel an.« Zur Orgelpraxis Felix Mendelssohn Bartholdys</i>	123

Hermann J. Busch »Mit feinem liturgischen Takte«. Carl Piutti	131
Michael Heinemann <i>Psalm-Sonaten: Reubke und andere</i>	135
Hermann J. Busch <i>Über Josef Rheinbergers Vorstellungen von Orgeldisposition und Orgelregistrierung</i>	141
Hermann J. Busch »Hochgefeierter Veteran der geistlichen Tonkunst«. Johann Christian Heinrich Rinck	155
Anne Marlene Gurgel <i>August Gottfried Ritter. Komponist, Virtuose, Wissenschaftler</i>	161
Andreas Sieling <i>Der Dresdner Hoforganist Johann Gottlob Schneider</i>	167
Burkhard Meischein »Nach Dichterweise ausgeführt«. Robert Schumanns Werke für Orgel oder Pedalklavier	175
Michael Heinemann <i>Die Emanzipation des Orgelvirtuosen. Zur Orgelmusik Ludwig Thieles</i>	183
Hans-Peter Bähr <i>Im Schatten Liszts. Johann Gottlob Töpfer</i>	189
Hermann J. Busch <i>Neuausgaben deutscher Orgelmusik des 19. Jahrhunderts</i>	197
<i>Die Verfasser der Beiträge</i>	208

ZUR REGISTRIERUNGSKUNST DER DEUTSCHEN ROMANTISCHEN ORGEL

Wie die deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhundert adäquat zu registrieren sei, darüber informieren uns folgende Quellen aus dem Schrifttum sowie an erhaltenen Instrumenten der Zeit:

1. Angaben in den Orgelkompositionen, die niedergelegt sein können in:
 - dynamischen Bezeichnungen,
 - allgemeinen Hinweisen zur Charakteristik von Registrierungen oder
 - detaillierten Registerzusammenstellungen;
2. Kapitel über das Registrieren in Orgelschulen und theoretischen Werken;
3. in zeitgenössischen Orgeln installierte Feste Kombinationen, Zusammenstellungen von Registercrescendi und Anordnungen von Registern im Spieltisch sowie schriftliche Quellen zum Gebrauch einzelner Orgeln.

Im Folgenden werden vor allem Quellen aus der Zeit bis etwa 1890 herangezogen. Im Zeitalter der pneumatischen Orgel entwickelt sich eine noch weiter verfeinerte, an der zeitgenössischen orchestralen Koloristik orientierte Registrierungskunst, die vor allem in den Hinweisen zu den einzelnen Registern in dem Standardwerk von Locher und Dobler studiert werden kann.¹

Dynamische Bezeichnungen

Das Problem des Orgelkomponisten, seine klanglichen Vorstellungen niederzulegen, hat Mendelssohn in der bekannten Vorbemerkung zu der 1845 erschienenen Erstausgabe seiner Orgelsonaten beschrieben: *»Es kommt bei diesen Sonaten auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber jede der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigene Behandlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Grenzen, ohne Bezeichnung der Registernamen angegeben. Unter fortissimo denke ich mir das volle Werk, unter pianissimo gewöhnlich eine sanfte achtfüßige Stimme allein; beim forte volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim piano mehrere sanfte achtfüßige Register zusammen, usw.; im Pedal wünsche ich mir überall, auch im pianissimo, acht und sechzehn Fuß zusammen, ausgenommen wo das Gegentheil ausdrücklich angegeben ist (siehe die*

PSALM-SONATEN: REUBKE UND ANDERE

Dass Julius Reubkes Orgelsonate *Der 94. Psalm* zu den wenigen »großen« Orgelkompositionen des 19. Jahrhunderts zählt, die kaum je in Vergessenheit gerieten und heute einen festen Platz in der Ausbildung der Organisten wie in den Konzertprogrammen behaupten, dürfte nicht nur mit ihrer kompositorischen Qualität zu begründen sein: Vermutlich begünstigte die Rezeption dieses spieltechnisch außerordentlich anspruchsvollen Kolossalwerkes nicht zuletzt ihr Programm – wobei freilich die Zuordnung der im Anhang der Ausgabe notierten Psalmverse zu einzelnen Teilen des Werkes dem Zuhörer selten befriedigend gelingt –, vielleicht mehr aber noch der Umstand, dass Reubke dieses Werk bereits als 23-jähriger komponierte, bevor er kurze Zeit später an der Schwindsucht starb. Romantischen Klischees, in Künstlerromanen hartnäckig weitergeführt und zum Kitsch depraviert, entsprach die Vorstellung, dass hier ein »Frühvollendeter« ein »geniales« Werk geschaffen habe, um so mehr, als keine Studien und Skizzen zu dieser Sonate vorliegen, und Reubke auch nur wenige Kompositionen schrieb, die eine kompositorische Entwicklung zu diesem singulären Werk erkennen ließen.

Denn abgesehen von gänzlich marginalen Kompositionen – einem Scherzo für Klavier und einem Orgel-Trio – kann auch die *Große Klaviersonate b-Moll*, die oft als Seitenstück der *h-Moll-Sonate* Liszts firmiert, letztlich nur sehr bedingt als eigenständiger Beitrag zu einer Diskussion um Form- und Gattungsprobleme in der Mitte des 19. Jahrhunderts gewertet werden. Zwar ist das Lisztsche Vorbild allenthalben unübersehbar, prägt schon den Umriss und den Duktus des Hauptthemas wie noch die freilich zu diesem Zeitpunkt schon wenig originelle Anlage des Seitensatzes mit einem choralartigen Habitus (bis in Details). Auch der Tonartenkontrast der beiden Themen – b-Moll als Tonika des Werkes für den ersten musikalischen Gedanken, E-Dur im Seitensatz – ist als Gegenüberstellung weitest entfernter Pole im harmonischen Spektrum, unterstrichen noch durch entgegengesetztes Tongeschlecht, ein häufig verwandtes Gestaltungsmittel Liszts. Doch die Formkonzeption ist nichts weniger als unkonventionell und ignoriert in der eindeutigen Zuordnung funktionaler Teile eines klassischen Sonatenhauptsatz-Schemas die komplexe Diskussion der Gattungstradition, die Liszt (neben Robert Schumann, kaum zufällig der Widmungsträger der *h-Moll-Sonate*) leistete. Und die zahlreichen Sequenzierungen und weitschweifigen Parataxen der Klaviersonate Reubkes lassen von dem Reichtum entwicklender Variation und motivischer Varianten des Lehrers und Vorbilds nur wenig ahnen. Auch können kurze rezitativische